



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사학위논문

F. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20

R. Schumann Symphonic Etudes, Op. 13

F. Chopin Four Mazurkas, Op. 24

S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28 의  
연주 및 연구

2017 년 8 월

서울대학교 대학원

음악학과 기악전공

권 재 희

F. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20  
R. Schumann Symphonic Etudes, Op. 13  
F. Chopin Four Mazurkas, Op. 24  
S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28

## 의 연주 및 연구

지도교수 주 희 성

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함

2017 년 8 월

서울대학교 대학원

음악학과 기악전공

권 재 희

권재희의 음악학석사 학위논문을 인준함

2017 년 6 월

위 원 장

최 희 연



부위원장

박 종 화



위 원

주 희 성



# 국문초록

**F. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20**

**R. Schumann Symphonic Etudes, Op. 13**

**F. Chopin Four Mazurkas, Op. 24**

**S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28 의  
연주 및 연구**

서울대학교 음악대학원

음악학과 기악전공

권 재 희

본 논문은 본인의 석사과정 졸업연주 프로그램인 F. J. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20, R. Schumann Symphonic Etudes Op. 13, F. Chopin Four Mazurkas Op. 24, S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28의 시대적 특징과 작곡 배경을 살펴보고 각 곡의 구조를 분석함으로써 곡에 대한 이해를 높이고 연주의 발전을 도모하고자 한다.

프란츠 요제프 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)의 Piano

Sonata in c minor, XVI: 20은 「Strum und Drang Period -질풍노도 시기」에 작곡된 곡으로 풍부한 감정표현과 리듬의 다양성, 그리고 변화 있는 장식음 등의 기법을 볼 수 있는 작품이다.

로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 낭만파 음악의 실험적인 시도를 한 작곡가로 특히 슈만의 인생에서 가장 음악적 꽃을 피웠던 시기인 「라이프치히 시기, 1830-1844」에 작곡된 교향적 연습곡 Op. 13은 슈만의 피아노 작품 가운데 최고의 명곡에 손꼽힐 뿐만 아니라 변주곡의 역사에서도 획기적인 시도로 잘 알려져 있다. 슈만은 이 곡을 통해 피아노의 한계를 깨고 오케스트라의 다채로운 음색과 대위법적인 장대함을 표현하고자 하였다.

프레데릭 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849)의 피아노 작품 대부분은 성격적 소품(character piece)에 속하며 그 중에서도 쇼팽이 평생에 걸쳐 가장 많은 작품을 남긴 피아노 음악이 폴란드 민속음악인 마주르카이다. Four mazurkas Op.24는 폴란드의 리듬, 선율, 화성 등의 특징을 잘 담아냈다.

세르게이 프로코피예프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)의 생애 전반에 걸쳐 작곡된 9곡의 피아노 소나타는 그의 생애와 작품의 변천 등을 이해하기 위한 단서가 되는 작품들이다. 그 중 Piano Sonata No.3 in a minor, Op. 28은 러시아의 신예 작곡가로서 널리 인정받는 시기에 작곡된 곡으로 그는 안톤 루빈스타인에서 라흐마니노프로 이어진 러시아의 19세기 피아노 음악 전통을 계승하면서도 피아노라는 악기에 더욱 다양한 기법을 더하였다.

**주요어 : 하이든, 슈만, 쇼팽, 프로코피예프**

**학 번 : 2013-23473**

# 목차

|   |    |
|---|----|
| 국문초록 .....  | 1  |
| I. 서 론 .....  | 4  |
| II. 본 론 .....   | 6  |
| 1. J. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20.....       | 6  |
| 1.1 작품배경 .....  | 6  |
| 1.2 작품연구 .....  | 10 |
| 2. R. Schumann Symphonic Etudes, Op. 13.....                | 27 |
| 2.1 작품배경 .....  | 27 |
| 2.2 작품연구 .....  | 31 |
| 3. F. Chopin Four Mazurkas, Op.24 .....                     | 54 |
| 3.1 작품배경 .....  | 54 |
| 3.2 작품연구 .....  | 57 |
| 4. S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28 ..... | 63 |
| 4.1 작품배경 .....  | 63 |
| 4.2 작품연구 .....  | 66 |
| III. 결 론.....   | 80 |
| 참고 문헌 .....   | 82 |
| ABSTRACT .....  | 85 |

## I. 서론

본 논문은 본인의 석사과정 졸업연주 프로그램인 F. J. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20, R. Schumann Symphonic Etudes Op. 13, F. Chopin Four Mazurkas Op. 24, S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28의 시대적 특징과 작곡 배경을 살펴보고 각 곡의 구조를 분석함으로써 곡에 대한 이해를 높이고 연주의 발전을 도모하고자 한다.

하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)은 18세기 후반의 빈고전파를 대표하는 작곡가로 클라비어 소나타는 그의 작곡 활동의 초기에 다룬 영역이다. 그 중 Hob XVI: 20 소나타는 소위 「Strum und Drang Period - 질풍노도 시기」에 작곡된 곡으로 그가 악곡 안에서 어떠한 방법으로 격렬한 양식을 표출하였는가를 알아보는데 집중하고자 한다.

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 19세기 낭만주의를 대표하는 작곡가이다. 「라이프치히 시기, 1830-1844」에 작곡된 교향적 연습곡 Op. 13은 슈만의 피아노 작품 가운데 최고의 명곡에 손꼽힐 뿐만 아니라 변주곡의 역사에서도 획기적인 시도로 잘 알려져 있다. 슈만은 이 곡을 통해 피아노의 한계를 깨고 오케스트라의 다채로운 음색과 대위법적인 장대함을 표현하고자 하였다. 본 논문에서는 슈만이 어떠한 기법을 통하여 「교향적」이라는 의미에 다가가려 했는지 살펴보고 그것을 바탕으로 곡에 대한 이해를 높이하고자 한다.

쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849)의 피아노 작품 대부분은 성격적 소품(character piece)에 속하는데 이런 소품 형식 안에서 전혀 새로운 내용을 담고 있다. 그 중 예로 폴란드 민속음악인 마주르카를 예술적 악곡으로 양식화하였다. 다양한 지역에서 내려져오는 여러 가지 형태의 민속

춤곡 리듬을 자신의 음악 어법으로 발전시켰는지 Op. 24 네 곡의 마주르 카를 통해 알아보려고 한다.

프로코피예프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)의 생애 전반에 걸쳐 작곡된 9곡의 피아노 소나타는 그의 생애와 작품의 변천 등을 이해하기 위한 단서가 되는 작품들이다. 그는 안톤 루빈스타인에서 라흐마니노프로 이어진 러시아의 19세기 피아노 음악 전통을 계승하면서도 피아노라는 악기에 더욱 다양한 기법을 더하였다. 그 중에서도 소나타 제 3번 Op. 28은 러시아의 신예 작곡가로서 널리 인정받는 시기에 작곡된 곡이다. 이 곡을 통해 프로코피예프가 그 당시 추구하던 피아노 기법과 변화된 작품을 알아보고 연주에 도움이 될 수 있도록 하겠다.



## II. 본 론

### 1. J. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20

#### 1.1 작품배경

고전주의 양식이 확립되는 18세기 후반의 대표적인 작곡가인 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)은 독일지역의 전고전주의<sup>1</sup>와 밀접한 영향을 받으며 점차 독자적인 자신의 양식을 구축한다. 이 시기 작곡가들은 건반음악 작품을 많이 남겼고 쳄발로에서 피아노로의 전환이 이들의 음악에서 마침내 이루어진다. 피아노는 1780년 이후 특히 하이든에게서 중요해지고, 모차르트에게서 연주기법들이 다양하게 개발되면서 그 레퍼토리도 확장된다.<sup>2</sup>

하이든은 피아노 소나타를 통해 음악 기법에 관해 실험을 하였고 여러 기법을 다양하게 발전시켰다. 그의 피아노 소나타는 학생들을 연습시키기 위한 곡이 있는가 하면 예술적인 욕심을 가지고 쓰여진 작품들이 있다.

---

<sup>11</sup> 전고전주의: 단순 명료함을 지향하는 고전주의 양식으로 들어서기 전에 거창한 바로크음악의 양식에 대한 반작용으로 나타난 양식을 지칭한다. 바로크 음악에 대한 반발은 바흐와 헨델이 여전히 바로크 양식으로 뛰어난 걸작들을 작곡하고 있는 동안에 이미 시작되고 있었다(민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』, 서울: 음악세계, p. 306).

<sup>2</sup> 김미옥, 차호성, 오희숙 『피아노 문헌연구 1』 (서울: 심설당, 2012), p. 166.

하이든의 음악양식적 시기 구분은 학자들에 따라 세부적으로 다른 경우가 많지만 이 논문에서는 그의 건반악기 작품 분류를 살펴보고자 한다. <표1>

<표 1>

| 작곡 시기                  | 작품 번호(Hob.)  |
|------------------------|--|
| 1) 초기 소나타(창작 초기-1765)  | Hob. XVI: 1~14, 16, G1, D1   |
| 2) 성숙기 소나타(1766-71)    | Hob. XVI: 18, 19, 20, 44, 45, 46, 47   |
| 3) 1744-1785년에 출판된 작품들 | 1774년 출판의 6곡: Hob. XVI: 21-26<br>1776년 출판의 6곡: Hob. XVI: 27-32<br>1780년 출판의 6곡: Hob. XVI: 35-39, 20<br>1784년 출판의 3곡: Hob. XVI: 43, 44, 34<br>1784년 출판의 3곡: Hob. XVI: 40-42 |
| 4) 후기 소나타(1789년 이후)    | 1789년 전후: Hob. XVI: 48, 49<br>1794년경: Hob. XVI: 50, 51, 52   |

1765년 이전에 하이든이 쓴 것으로 알려진 소나타는 대략 17곡으로 가장 초기의 곡들은 경쾌하고 단순한 분위기가 지배적이다. 당시 비엔나에서 유행하던 양식들이 엿보이는데, 셋잇단음표와 트릴을 혼합시킨 첫 주제와 종지 등이 전형적이다. 당시에는 기악 음악에 대한 뚜렷한 장르의 개념이 없었으므로 이들은 <디베르티멘토> 혹은 <파르티타>로 불렸다.

또한 미뉴에트가 포함된 3악장 형태가 선호되었는데 초기 소나타들에서는 1악장보다는 미뉴에트의 트리오 부분이나 느린 악장이 더 중요한 역할을 차지한다. 하이든의 건반악기 소나타는 1760년대 말에서부터 상당한 전환을 맞이하는데 이 성숙기 소나타 시기(1766-71)에서는 새로운 양식을 확립하는데 주력한다. 기존의 디베르티멘토 전통과는 대조적으로 미뉴에트를 버리고 진지하고 큰 스케일의 안단테나 아다지오를 2악장으로 도입한다.<sup>3</sup> 1744년부터 작곡된 6곡 단위로 되어 있는 도합 3개의 세트는 중기에 속하는데, 모두 C장조나 G장조로 시작하며 마지막 곡은 심각한 분위기로 끝나는 특징을 공통점으로 갖는다. 후기는 당대의 대표적인 출판사였던 '브라이트코프 앤 헤르텔'(Breitkopf & Härtel)사가 출판 기획의 일환으로 하이든에게 의뢰한 곡들로 하이든이 전 생애에 걸쳐 시도했던 다양한 양식이 녹아 있고 규모가 크게 확대되며, 표현력과 기량에서도 정점을 찍는 작품들이다.<sup>4</sup>

본 논문에서 연구할 피아노 소나타 제 20번 c단조 Hob. XVI: 20은 빈의 출판사 알타리아에서 1780년에 작품 30으로 『6곡의 클라비첼발로 또는 포르테피아노를 위한 소나타』를 출판했을 당시 그 곡집의 마지막을 이루고 있던 작품이다. 함께 출판된 제 35~39번에 비해서 빠른 번호가 부여된 것은 이 소나타에 한하여 1771년의 자필악보 단편이 존재하고 있었기 때문이다. 하이든의 소나타 중에서 단 8곡만이 단조 조성이 사용되었는데 그 중 한 곡이 소나타 제 20번이다. 18세기 작곡가들이 단조 음악에 관심을 가지게 된 것은 감정과다와 질풍노도 양식 경향(소위 슈트룸 운트 드랑크 시기<sup>5</sup>)의 영향이라 할 수 있다. 이 피아노 소나타 제 20번

<sup>3</sup> 박유미 『피아노 문헌』, (서울: 음악춘추사, 2014), p. 64

<sup>4</sup> 김미옥, 차호성, 오희숙 『피아노 문헌연구1』, (서울: 심설당, 2012), p. 178

<sup>5</sup> 슈트룸 운트 드랑크(Strum und Drang) 시기: 질풍노도 시기라고도 불리며 18

은 바로 질풍노도의 시기를 클라비어 소나타의 장르로 대표하는 곡이라고 할 수 있다.<sup>6</sup> 따라서 이곡은 다이내믹 변화가 매우 확장되고 효과적이어서 강한 긴장감과 열정을 가진다는 의미에서 '심포닉' 스타일이라고 볼 수도 있으며 음역 역시 확대되었다. **p** 와 **f** 표시, tenuto 표시 등이 표기된 것으로 보아 이 곡은 명백히 피아노악기를 염두에 두고 쓰인 것으로 보인다.<sup>7</sup> 하이든이 <소나타>라는 명칭을 사용하기 시작한 것이 이 자필 악보에서 처음이었으며, 이 곡집은 빈의 음악 애호가인 아우엔부르거가(家)의 카타리나와 마리안나라는 자매에게 헌정되었다.

---

세기 후반에 독일에서 일어난 문학운동이다. 유희적 감정이나 장식이 많은 로코코 양식에 대항하여 생겨난 주관성이 짙은 양식으로, 이 운동에 비할 음악분야의 경향은 악기법이나 음량변화의 대담한 대조효과와 강렬하고 도약적인 멜로디의 흐름 등에서 볼 수 있다. (www.wikipedia.org)

<sup>6</sup> 음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑩-하이든』, (서울: 음악지우사, 2002), p. 351

<sup>7</sup> 박유미 『피아노 문헌』, (서울: 음악춘추사, 2014), p. 65,66.

## 1.2 작품연구

하이든의 피아노 소나타 제 20번은 제 1악장부터 제 3악장까지 모두 소나타 형식으로 작곡되었다. 이는 하이든으로서는 드문 경우로 단 4개의 예 밖에 없으며 그 중 한 곡이 제 20번 소나타이다.<sup>8</sup> 또한 이 곡은 다감양식<sup>9</sup>의 전형을 보여주는 유일한 곡으로 단조를 사용해 풍부한 감정을 표현하며 잦은 휴식과 리듬의 다양성, 변화 있는 장식음인 불협화의 아포지아투라, 음의 상승, 도약, 폭넓은 음역의 사용 등의 기법을 볼 수 있는 작품이다.<sup>10</sup>

### (1) 제 1악장 (Allegro) Moderato

제1악장은 4/4박자, c minor의 전형적인 소나타 알레그로 형식으로 이루어진 악장이다. 1악장은 매우 특징적인 전조를 보이는데 이것은 C. P. E 바흐의 건반 소나타에서 영향을 받은 것이다. 1주제와 2주제의 관계는 c단조와 관계조 E♭ 장조로, 주제의 성격에 있어서는 대조성이 뚜렷하지만 조성관계에서는 특별해 보이지 않는다. 하지만 1주제 시작 후 8마디에서 D♭을 사용함으로써 나폴리 6화음을 구축하는 대담성을 보인다.<sup>11</sup> 1악장 곡 전체 형식 구조는 다음과 같다. <표 2>

---

<sup>8</sup> 음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑩-하이든』, (서울: 음악지우사, 2002), p. 352

<sup>9</sup> 다감양식: 감정과다 양식(感情過多樣式, Empfindsamer Stil) 또는 다감양식이란 1750년에서 1780년경, 북부 독일의 작곡가를 중심으로 일어난 '진실하고 자연스런' 감정 표현을 추구하여 생겨난 로맨틱한 색채가 짙은 양식이다. (www.wikipedia.org)

<sup>10</sup> 양여진 “하이든 건반 소나타 연구 Study on Haydn's Keyboard Sonatas” (이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2003) p. 22

<sup>11</sup> 김태정 “하이든의 질풍노도 시기의 건반 소나타에 나타난 독창성, 한국음악학회, <음악학> 25권 0호, 2013”, p. 74.

<표 2>

| 구성  |                    | 마디     | 조성   |
|-----|--------------------|--------|--|
| 제시부 | 제 1주제              | 1-9    | c - D <sup>b</sup> - E <sup>b</sup> <sub>7</sub> /A <sup>b</sup>                               |
|     | 연결구                | 10-25  | A <sup>b</sup> -F <sub>7</sub> /B <sup>b</sup> -B <sup>b</sup> -B <sup>b</sup> /E <sup>b</sup> |
|     | 제 2주제              | 26-31  | E <sup>b</sup> <sub>6</sub>  |
|     | 종결부                | 32     | E <sup>b</sup>   |
| 발전부 | 제 1주제 재료           | 38-46  | E <sup>b</sup> -A <sup>b</sup>   |
|     | 종결구 재료             | 47-57  | b <sup>b</sup> -D <sup>b</sup> -e <sup>b</sup> -a <sup>b</sup> -G <sup>b</sup>                 |
|     | 베이스 C <sup>b</sup> | 58     | f감화음   |
|     | 베이스 B <sup>b</sup> | 59     | E <sup>b</sup>   |
|     | 절정부                | 62-68  | g minor  |
| 재현부 | 제 1주제              | 69-82  | c minor  |
|     | 연결부                | 82-88  | c minor  |
|     | 제 2주제              | 89-92  | c minor  |
|     | 종결부                | 93-100 | c minor  |

이 곡에서 나타나는 이례적인 전조는 같은 질풍노도 시기의 하이든의 소나타들 중에서도 매우 혁신적인 예이다. 전조과정 살펴보면 먼 거리 조성으로의 대담한 화성진행이 눈에 띈다. 그로 인해 감정의 풍부한 표현이 가능하게 된다. 이러한 특징은 이후 1773-1778년의 건반 소나타에서의 혁신적인 반음계적 화성의 출발점이 되었다고 볼 수 있다.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Marcel W. Pusey, "Haydn's Instrumental Music and the Fallacy of Sturm und Drang: Issues of Style in the Symphonies, String Quartets, and Keyboard sonatas c.1766-72," Ph.D. Dissertation (Duke University, 2005), 130.

제 1주제는 마디 1-9에 걸쳐서 진행된다. <악보 1>

<악보 1> 제 1악장, 제 1주제(마디 1-9)

**Allegro moderato.**

**Nº 22.**

제 1 주제가 c단조로 어두운 분위기로 시작을 한 후, 8마디에서 c 단조로 맺음을 한다. 이후 9마디에서는  $V_7(E^b_7)/VI$ 와 장 3도 아래 조의  $V_7(E^b_7)/VI$ 가 f의 악상을 가지고 대조적인 강렬한 코드로 나타난다. 이는 바로 10마디에서 부드러운 연결구로 이어지고, 13- 14마디에서는 **f-p-f-p-f-p**의 반복적인 셈여림 변화가 특징적이다. <악보 2>

<악보 2> 제 1악장, 연결구(9-15마디)



질풍노도 시기의 다른 건반 소나타들과 달리 이 곡에서만 셈여림 표시가 나타나는데 이 것은 하프시코드가 아닌 포르테피아노의 연주 양식을 실험한 것으로 보인다.<sup>13</sup> 이러한 급격한 셈여림의 변화는 글루크<sup>14</sup>의 『돈 후앙』의 ‘24번’과 감정과다 양식으로 쓰인 C. P. E. 바흐의 『프로베쉬티케 소나타』의 ‘6번, Wq. 63’ 3악장의 12-13마디에서도 유사한 부분을 찾아 볼 수 있다. <악보 3>

13 László Somfai / Charlotte Greenspan trans., The Keyboard sonatas of Joseph Haydn (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 131

14 크리스토프 빌리발트 글루크(Christoph Willibald Gluck, 1714년 7월 2일 ~ 1787년 11월 15일)은 독일의 작곡가로 고전주의 시대에 중요한 작곡가 중 하나이며, 특히 <오르페오와 에우리디체>로 유명하다.



<악보 3> C. P. E. Bach “프로베쉬티케 소나타” ‘6번, Wq. 63’ 3악장, 10-13마디



24마디에서 제 1 주제와 제 2주제를 잇는 연결구에서 게네랄파우제에 의해 제 1주제는 확실하게 후속 부분으로부터 단절되어 있으며 갑자기 A<sup>b</sup> 장조로 바뀌어 경과부분, 페르마타로 흐름이 일단 정지한다.<sup>15</sup> 이러한 화성적 긴장감과 함께 이들 사이에 갈등을 형성하는 특징은 고전주의 소나타형식의 전형이다. “Tempo primo”(원래 템포로)부터 시작되는 26마디 2주제는 격렬한 부점을 가진 E<sup>b</sup> 장조(III)로 나타나 우울하고 느린 1주제와 극심한 대조를 보이고 있다. <악보 4>

<sup>15</sup> 음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑩-하이든』, (서울: 음악지우사, 2002), p. 351

<악보 4> 1악장, 1주제와 2주제를 잇는 연결구, 제 2주제(23-29마디)

발전부<sup>16</sup>는 제 2주제의 조성인 E<sup>b</sup> 장조를 그대로 유지하여 시작한 후, 46마디에서 페르마타를 사용하여 V<sub>7</sub>/vii<sup>b</sup> (b<sup>b</sup> 단조)로 반종지한다. 그 후 47마디부터 나타나는 불안정한 화성인 b<sup>b</sup> (vii<sup>b</sup>)의 악구는 제시부의 종결구 재료를 크게 확장하여 1악장 전체의 절정을 쌓아가고 있다. <악보 5>

<sup>16</sup> 발전부(development)는 소나타 형식에서 가장 극적인 부분이라고 할 수 있다. 발전부에서는 주제들이 자유롭게 변형되고 ‘발전’ 된다. 주제들은 동기들로 조각 조각 해체되어 새로운 악상들과 결합하기도 하고 짜임새의 변화를 시도하기도 한다. 게다가 주제들은 여러가지 조성으로 옮겨 다니며 설 새 없이 조를 바꾸면서 조성의 균형감을 잃게 만든다. 이렇게 주제들이 새롭고 이상적인 선율과 화성을 찾아 탐색하는 동안 긴장은 최고조에 달하게 되는데, 이것이 결국 이어지는 재현부에서의 해결을 갈망하게 만드는 것이다. (민은기 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지, 서울: 음악세계, 2007, p. 322』)

<악보 5> 1악장 46-50마디



62 마디 절정으로 향해 가는 전조 과정도 60-61마디 베이스음이  $B^b - A^{\natural} - B^b - B^{\natural} - C - C^{\sharp}$  의 반음계적 상승을 통하여 62마디 g단조의 46 화음인 베이스 음인 D에 도달한다. 이러한 반음계적 전조 자체가 고조되는 감정을 나타내고 있고, 종결구의 재료인 16분 셋잇단음표가 역동적인 반주 음형을 가지고 있어, 휘몰아가는 분위기를 만든다. 62마디의 **ff**, g단조 46화음의 유니슨 아르페지오를 정점으로, 그 뒤는 에너지가 점차 줄어들며 67마디에서는 **p** 악상으로 변한다. <악보 6>

<악보 6> 1악장 발전부 60-65 마디

The musical score for measures 60-65 of the first movement is presented in three systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The piano part features a trill in the right hand in measures 60-61, followed by a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measures 62-65 show a crescendo in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *ff*, *cresc.*, and *p*.

67마디에서 **p** 로 음량이 줄어들었다가 이러한 분위기는 68마디에서 갑자기 등장한 **f**의 코드로 급변하게 된다. 이 부분은 앞서 제시부의 9마디에 1주제 뒤에 등장했던 **f** 부분과 동일하다. 발전부에서 제시부의 소재가 사용된다는 점은 이 소나타가 고전시대 소나타 형식임을 재확인시켜 주는 대목이다. <악보 7>

<악보 7> 재현부로 향하는 연결구 66-69마디



재현부는 제시부에서 ‘제시’된 주제가 그대로 ‘재현’되는 부분이다. 제시부와 중요한 차이점은, 재현부에서의 제 1주제와 제 2주제는 같은 조성이라는 점이다. 이 곡도 역시 제시부에서는 E<sup>b</sup>였던 제 2주제가 재현부에서는 모두 c단조로 관철되어 있어 악장 전체로서 조성의 조화가 잘 이루어 있다. <악보 8>

<악보 8> 재현부 68-73마디



## (2) 제 2악장 Andante con moto

3/4박자, A<sup>b</sup> 장조의 소나타 형식으로 이루어진 제 2악장은 도돌이표가 포함된 짧은 2부로 이루어져있다. 하이든의 질풍노도 양식의 일반적인 특징 중 하나인 잦은 대위법의 사용인데 이 시기의 건반 소나타의 경우는 조금 다르다. 현악 4중주에서 보이는 것 같은 엄격한 대위법을 사용하는 대신, 자유롭고 간헐적인 대위법적 짜임새가 등장한다. 또한 느린 악장은 악장 전체가 다성적 구조로 작곡된 경우가 많다.<sup>17</sup> 이 곡의 2악장은 이례적인 긴 선율과 독립적으로 움직이는 반주 성부<sup>18</sup>로 구성이 되어 있으며, 주로 2성의 대위법을 쓰고 있으나, 간헐적으로 3성의 구조도 찾아 볼 수 있다.

---

<sup>17</sup> 김태정 “하이든의 질풍노도 시기의 건반 소나타에 나타난 독창성, 한국음악학 학회, <음악학> 25권 0호, 2013”, p. 79.

<sup>18</sup> 고전주의 작곡가들은 화음이 고정되어 있는 동안의 정지된 느낌을 없애기 위해 새로운 반주 형태를 고안해 냈는데, 마치 한 걸음씩 규칙적으로 걷는 것 같다고 해서 흔히 워킹 베이스(walking base)라고 불린다. 이 워킹 베이스가 반주 형태로 자리잡으면서 바로크 시대의 트레이드 마크였던 지속저음이 완전히 사라지게 되었다. 워킹 베이스 중에서 가장 흔하게 사용되었던 패턴은 알베르티 베이스이다. (민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』, 서울: 음악세계, 2007, p. 313.)

<악보 9> 제 2악장



위의 <악보 9>에서 볼 수 있듯이 제 2악장은 우아한 1주제로 시작을 한다. 풍부한 장식과 당김음 등의 기법으로 주관적인 표현성을 극대화시켰다. 이러한 제 1주제의 진행 이후 V(E<sup>b</sup> 장조) 관계인, 역시 장식음과 당김음으로 화려하게 이루어진 제 2주제가 나타난다. <악보 10>

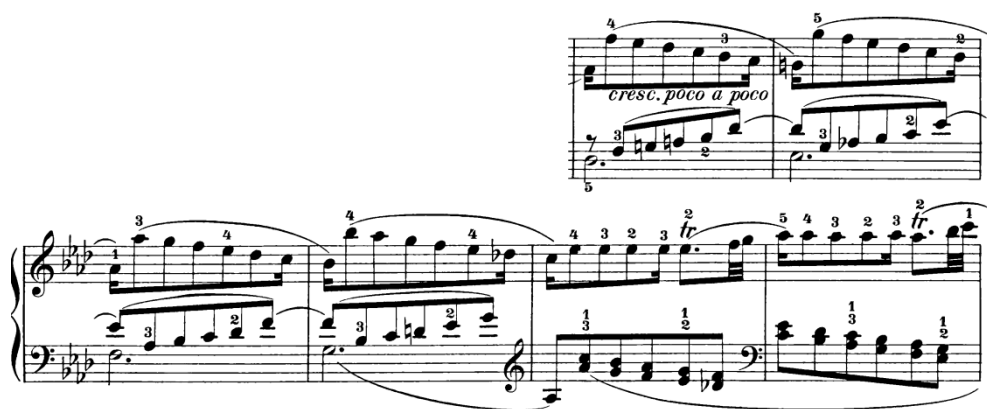
<악보 10> 제 2악장의 제 2주제-제시부 끝까지(14-25마디)



제시부는 단 25마디로 이루어져 있고 풍부한 장식음과 당김음들로 가득한데 조성적으로는 혁신적인 전조를 보여주지는 않는다. 하지만 2악장의 선율적 아름다움과 1악장의 역동적인 전조의 분위기는 대조가 극명히 보인다는 점에서 하이든의 실험정신을 엿볼 수 있다.

발전부를 지나 47마디부터 I(A<sup>b</sup> 장조)로 주제가 재현되는데, 이것은 1주제의 첫 부분이 재현되는 것이 아니고, 제시부에서 V로 전조되어 9마디에 두 번째 언급되는 1주제의 모양을 당김음 형태로 변주하여 재현하고 있다. <악보 11>

<악보 11> 2악장 제 1주제 재현(47-52마디)



2주제 역시 전통적으로 I로 돌아와 완전히 재현되며 끝에는 다시 도돌이표를 사용하여 순환 2부 형식임을 나타낸다.<sup>19)</sup>

<sup>19)</sup> 김태정 “하이든의 질풍노도 시기의 건반 소나타에 나타난 독창성, 한국음악학회, <음악학> 25권 0호, 2013”, p. 80.



### (3) 제 3악장 Allegro

제 3악장은 3/4박자, c단조의 소나타 알레그로 형식으로<sup>20</sup> 역동적인 피날레이다. 제 1주제는 16분음표 4음을 하행하는 동기<sup>21</sup>에 이어 상행하는 도약 진행이 긴장감을 높이고 쫓기는 듯한 느낌을 준다. 제 3마디에 나오는 하행하는 붓점 동기는 불안하고 쫓기는 기분을 극대화 시키는 효과를 준다.

<악보 12>

<악보 12> 제 3악장 도입부분

**Finale.  
Allegro.**

<sup>20</sup> 3악장 모두 소나타 형식으로 쓴 클라비어 소나타는 하이든으로서는 드물게 4개의 예밖에 없으며 이 Hob. XVI: 20이 그 중 하나이다. (음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑩-하이든』, (서울: 음악지우사, 2002), p. 352.)

<sup>21</sup> 오른손의 꾸밈음은 16분음표로 연주하여 실제로는 16분음표 4개 하행하는 음형으로 들린다.

16분음표의 연속으로 빠르게 흘러가는 연결구와 제 2주제는 관계조인 E<sup>b</sup> 장조(III)로 한결 편안한 진행으로 들린다. 이런 빠른 악구에서 하이든의 화려한 건반 기법을 볼 수 있다.<악보 13>

<악보 13> 3악장 제 2주제(21-30마디)

제시부 2주제의 후반부의 형태<악보 13 마지막 두 마디>는 재현부에서 97마디부터 역행 형태<악보 14>로 나타나며 이 역행 형태가 동형진행으로 전조와 함께 분위기를 고조시키면서 절정을 향한다.

<악보 14> 제 2주제 후반부의 역행 형태(97-103마디)

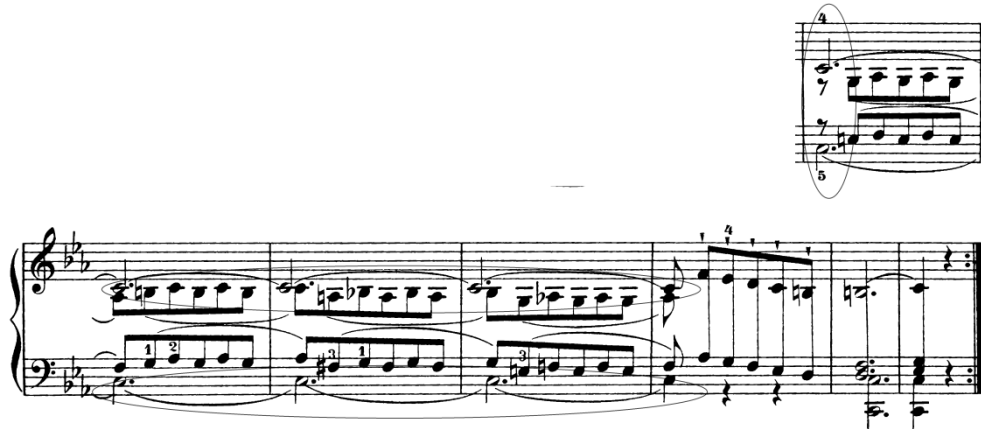


107-116마디의 왼손 진행을 보면 하이든의 폭넓은 음역대 표현을 잘 느낄 수 있다. 각 첫 박의 옥타브 진행이 인상적인데 D-G-C-F-B<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-D-G로上行과 하행을 반복하면서 격정적인 느낌의 화성 진행이 이루어진다. 이 부분들의 베이스 두 번째, 세 번째 박도 극적인 도약으로 화려한 음색의 표현을 한층 돕는다. <악보 15>

<악보 15> 3악장 107-119마디

화려한 절정부는 2 옥타브 하향하는 G음에서 끝맺음을 하고 페르마타와 함께 잠시 긴장의 시간을 갖는다. 그 이후 코다는 이례적으로 길고 복잡한 조성으로 등장하고 극적인 모습으로 종지를 하는데, 바깥 성부들에 으뜸음인 C가 페달포인트로 등장한다. <악보 16>

<악보 16> 제 3악장 코다 (146-152마디)



<악보16>에서 볼 수 있듯이 중간성부들에서는 주로 반음으로 이루어져 있는 음들의 정체된 진행에 의해 긴장감이 계속된다. 그리고 pp 로 시작해 서서히 f 에 도달해서 종지를 하게 되는데 이러한 다이내믹은 분위기를 고조시킨다. 마디 151에서 맨 아래성부는 C의 옥타브 중복으로 이미 종지를 했고 이것과 2, 4, 7도 관계를 이루는 상성부의 vii<sup>6</sup>화음이 길게 지속되다가 마지막 마디에서 4분음표로 짧게 마무리되는 표현은 곡이 끝나고도 여운을 남긴다.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> 김미옥, 차호성, 오희숙 『피아노문헌 연구1』, 서울: 심설당, 2012, p.176

## 2. R. Schumann Symphonic Etudes, Op. 13

### 2.1 작품배경

19세기 독일 낭만파 전성기의 중심에서 빼놓을 수 없는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 음악적뿐만 아니라 문학적으로도 그의 작품들에서 절정을 이뤄냈다. 이 시기의 작곡가들은 이전의 어느 시대 작곡가들보다도 다른 예술, 특히 문학과 밀접한 연관을 가진다. 슈만은 또한 새로운 음악을 위해 투쟁하였던 음악 저널리스트<sup>23</sup>이기도 했다. 베토벤, 슈베르트, 후멜, 두šek 등 많은 작곡가들로부터 영향을 받았지만 그는 고도로 독자적인 스타일로 발전시켜 후기 19세기 음악에 강한 영향을 끼치게 된다.<sup>24</sup> 슈만의 음악은 각각 그의 생애의 중요한 위기로 인해 구별되는 5개의 연대적 시대로 대략적으로 나눌 수 있다. <표 3>

---

<sup>23</sup> 1833년에 『음악신보 Neue Zeitschrift für Musik』 발간이 기획되었을 때에는 「새로운 시적(詩的) 시대」를 준비하기 위하여, 「다비드 동맹」이 보수적이고 상투적인 음악에 대항한다는, 시적 실천적 컨셉이 있었다. 이 후 거의 10년 동안 슈만은 독자적으로 이 잡지를 발간하여 음악 저널리즘에 확고한 지위를 구축하였다. 작곡가 슈만이 자립하기까지 이 활동이 슈만에게 명성과 재정적인 안정을 주었다고 할 수 있다. (음악세계; 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭-슈만』, 서울: 음악지우사, 2002, p. 13.)

<sup>24</sup> Longyear, Rey M. (Rey Morgan) 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 역, 서울: 다리, 2001, p. 114

<표 3> 슈만의 5개의 시기와 각각의 주요작품, 그 시기 특징

| 시기         | 주요작품  | 특징  |
|------------|---|---|
| ~1833년     | Abegg Variations, Op.1<br>Papillons, Op. 2<br>Clara Wieck 주제에 의한<br>Intermezzi, Op. 5 | 라이프치히에 돌아와 프리드리히 비크 슬하에서 수학<br>손가락 부상   |
| 1834~1840년 | Carnaval, Op. 9<br>Faschingsschwank aus Wien,<br>Op 26                                | 클라라와의 결혼(1840)<br>127곡에 달하는 가곡을 씀.<br>음악신보의 편집을 맡음.                                       |
| 1841~1847년 | Symphony No. 1-4<br>Piano Quintet, Op. 44<br>Piano Trio, Op. 63                       | 1841년은 주로 오케스트라<br>음악을 쓴 1년<br>1842년은 실내 음악의 해<br>1840년대 중반은 슈만에게<br>휴한기<br>1845년 신경쇠약 증세 |
| 1849~1851년 | Requiem for Mignon, Op. 98  | 슈만에게 가장 생산적인 시기   |
| 1852~1853년 | Messe, Op. 147<br>Requiem, Op. 148  | 신경질환으로 1853년 뒤셀도르프 지휘자의 직위에서<br>내려옴   |

슈만은 낭만 시대에 가장 뚜렷하게 부상한 피아노 장르인 성격소품<sup>25</sup>이 발전하는데 큰 기여를 한다. 슈만의 초기 피아노 작품들에서 지배적인 아이디어는 짧은 경구투의 캐릭터 피스에서 묘사되고 다양한 인물들이 스쳐 지나가며 등장하는 가장 무도회의 착상이었다. 최초의 예가 Jean Paul Richter의 소설 『개구쟁이 시절, Flegeljahre』의 마지막에 나오는 가장 무도회에 기초한 『나비들, Papillons』이고 또 다른 가장 무도회 아이디어 작품으로는 『사육제, Carnaval』이 있다. 『사육제, Carnaval』보다 앞서는 작품번호를 가졌지만 후기 작품인 『다비드 동맹 무곡집』은 가장 무도회 아이디어의 절정을 이루는 작품이다. 본 논문에서 다룰 『교향적 연습곡, Symphonic Etudes』도 그가 남긴 가장 위대한 피아노 작품 중 하나로 손꼽힌다. 후기의 피아노 작품집들을 제외하고, 그의 피아노 모음곡은 독자적인 곡들을 독단적인 작품집으로 모아 놓은 무질서한 집합물이 아니다. 이 곡들은 종종 교묘한 방법으로 통일되어 있으며 『교향적 연습곡, Symphonic Etudes』에서도 그 흔적을 발견할 수 있다. 이 곡에서 쓰인 화성적 구성, 큰 기악 순환곡들에서 악장들 사이의 동기적 연결<sup>26</sup> 등이 그 것인데, 본 논문에서는 슈만이 각기 자유로운 특징을 갖는 모음곡들 가운데서 통일을 도모하기 위해 어떤 기법을 사용하였는지를 중점으로 살펴볼 것이다.

---

<sup>25</sup> 성격소품(Character piece): 길지 않은 악곡에 개성을 강하게 부각시키는 작품으로 이것의 원조는 바로크 시대의 프렐류드로 거슬러 올라갈 것이다. 크게 형식에 얽매이지 않으면서 자유로이 독창적 아이디어를 실현시키는, 건반악기에 매우 독특한 환상성을 가진다. 슈만이 이러한 성격소품에 제목을 붙이기 시작하면서 낭만 시대의 산물로 여겨질 정도로 발전시키는데 큰 역할을 하였다. (박유미, 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2010, p. 102)

<sup>26</sup> Longyear, Rey M. (Rey Morgan) 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 역, 서울: 다리, 2001, p. 118



『교향적 연습곡, Symphonic Etudes』은 슈만의 피아노 작품 가운데 최고의 명곡에 속하는 동시에 변주곡<sup>27</sup>의 역사에 있어서도 획기적인 위치를 차지한다. 낭만 시대의 변주곡은 과거 바로크나 고전 시대의 변주곡과 달리 하나하나의 개성이 나타나는 형태이다. 1834년에 작곡되어 1837년 빈의 하슬링거사에서 출판되었다. 이 초판(XII Etudes Symphonitiques)에서는 주제와 12개의 연습곡 형태를 취하고 있으며 그 가운데 9곡이 주제의 변주를 이루고 있다. 「교향적」이라는 표시의 의미는 독주 피아노의 한계를 깨고 오케스트라의 다채로운 음색과 대위법적인 화려한 장대함을 추구한 것에 관련된다. 슈만의 독창적인 피아니즘은 표현의 심포닉한 광대함을 추구한다.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> 바로크 시대에 큰 부분을 차지했다가 고전 시대에 진지한 작품 대열에서 한 수 밀렸던 변주곡은 낭만 시대에 오면서 또 한번 위상이 바뀌게 된다. 멘델스존, 슈만, 특히 브람스가 변주곡의 새로운 모델링에 성공하였고 성격 소품과 결합한 형태로서의 변주곡을 만드는 데 기여하게 된다. 즉, 같은 베이스에 장식적이거나 기교적으로 음악을 엮어나가는 예전의 변주곡이 아니라 하나하나의 변주곡에서 개성이 나타나는 그러한 변주곡이 된 것이다. (박유미 『피아노 문헌, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 101. )

<sup>28</sup> (음악세계; 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭-슈만』, 서울: 음악지우사, 2002, P. 183.)

## 2.2 작품연구

이 곡의 원래 제목인 「변주곡 형식에 의한 연습곡(Etüden in form von Variationen)」에서 알 수 있듯이 12곡 중 세 곡(No. 3, 9, 12)을 제외하고는 전부 변주곡으로 되어있다. 이러한 의미에서 이 곡은 변주곡과 연습곡으로 구성된 슈만의 독창적인 장르인 순환작품<sup>29</sup>이다. 주제는 그 당시 아마추어 음악인이었던 프리켄(Baron von Fricken)이 슈만에게 비평을 의외하며 보냈던 곡이 계기가 되어 만들어진 것이다. 이러한 곡명으로 출판되기 전까지 여러 시도가 있었으나 결국 출판업자 하슬링(Hasling)의 의견대로 지금의 곡명으로 개정해서 출판하게 되었다. 이후에 (1852년) 슈만은 이 곡을 다시 개정해 3, 9번 변주곡을 없애고, 마지막 곡을 큰 규모로 개작하여 “피날레(Finale)’라고 제목을 붙였다. 그러나 현재는 1862년의 사후 출판본으로 흔히 연주되는데, 여기서는 3, 9번 변주곡이 다시 포함된다. 본 논문에서도 3, 9번 변주곡이 포함된 악보로 분석을 하도록 하겠다. 각 곡은 2부 형식으로 되어 있으며, 자유로우면서도 구조적 치밀성을 갖춘 변주곡들이 창의적인 기교를 한 가지씩 다룬 연습곡 형식과 결합되어 이루어진 형태의 대곡이다.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> 슈만의 순환작품이라는 말은 여러 개의 소품들로 구성된 성격작품에도 사용되지만 여기에서 말하는 순환작품은 소나타처럼 각 악장간의 유기적 관계를 갖고 순환되는 하나의 독립된 작품을 말한다. 『크라이슬레리아나』 같이 각 곡들이 독립적인 곡은 순환작품에는 해당되지 않는다. (홍세원 『낭만과 음악』 서울: 연세대학교 출판부, 2010, p. 148.)

<sup>30</sup> 하에자 『슈만: 피아노 문헌 - 독주곡 편』, 서울: 음악춘추사, 1991, p. 231.

## (1)THEMA

Andante, c# minor, 4/4로 이루어진 주제는 잔잔한 코드진행으로 첫 시작을 연다. <악보 17> 낮은 음역대의 하강하는 C#-G#-E-C# 음형은 음울한 분위기를 조성한다. 긴 프레이즈의 멜로디 선율이 특징적인데, 이는 낭만파 음악에서 자주 보여진다. 6마디에서 폭넓은 도약이 등장하는데 앞 부분의 완만한 선율선과 대조되면서 슈만의 대조성있는 기법 특징과도 일치하는 대목이다.

### <악보 17> 주제 (1-8 마디)

The musical score for the first 8 measures of the theme is presented in two systems. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 52. The key signature is c# minor (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score begins with a piano (p) dynamic. The first system shows measures 1 through 4, and the second system shows measures 5 through 8. The bass line features a descending sequence of notes: C#4, G#3, E3, C#3. The treble line contains a long, flowing melodic phrase that spans across the measures, characterized by wide intervals and a generally descending contour. Fingering numbers (1-5) are indicated for the right hand in measures 5 and 6. The score concludes with a double bar line at the end of measure 8.

## (2)Variation I (Etude I)

Un poco più vivo 4/4, pp로 낮은 음역에서 시작하는 변주1.(에튀드1)은 스타카토와 액센트를 특징적으로 사용해 특유의 긴장감을 조성하며 악곡을 풀어나간다. 서서히 음역을 높여나가다가 5마디에서는 첫 시작 부분의 음형을 베이스로 계속 진행하면서 오른손은 코드 진행으로 하행하는데 이것은 주제의 첫 시작부분과 같은 C<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-E-C<sup>#</sup> 음형이다. 7마디에서는 당김음이 특징적인데 강약의 위치를 바꿈으로써 슈만의 개성을 느낄 수 있다. <악보 18>

### <악보 18> Variation I. (Etude I.)

**ETUDE I.** Un poco più vivo. ♩ = 72. *poco*

*pp*

*a poco crescen-do*

*ritard. p*

*ritenuto*

### (3) Variation II (Etude II)

변주 2에서는 상성부가 표현적인 대위 선율을 연주하고, 내성부에서는 폭넓은 화음이 16분음표로 화려하게 시작을 한다. 상성부 오른손에는 새로운 선율이 등장하는 반면, 왼손의 베이스에는 주제와 제 1변주에서 보았던 C<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-E-C<sup>#</sup> 음형 진행이 표현된다. 악보를 보면 16분음표 진행으로 보아 템포가 빨라진 것처럼 느껴질 수도 있으나 멜로디의 진행은 더 풍부한 표현력을 요구하고 있으며 오히려 여유 있는 진행으로 보아야 할 것이다. <악보 19>

<악보 19> Variation II. (Etude II.) 1-4마디 A(a)

**ETUDE II.**

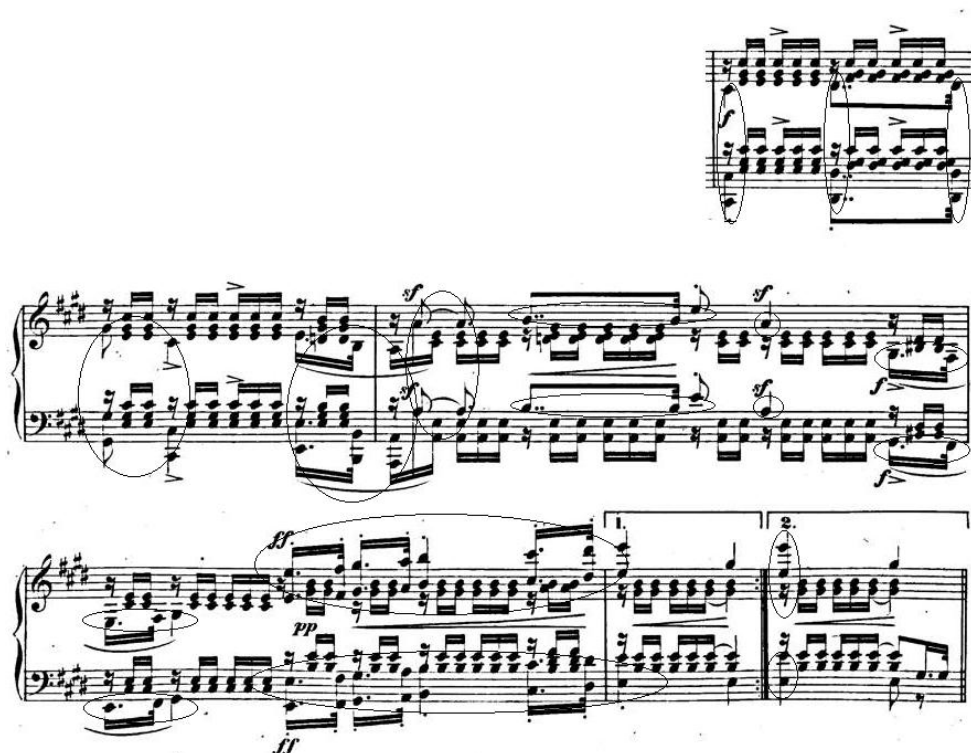
*♩ = 72.  
marcato il canto  
espressivo*

*marcato il Thema  
sempre col Pedale*

*cresc.*

이렇게 관현악적인 화려한 제 2변주는 A(a-b)-B(c-b')의 2부 형식의 4마디 악절로 이루어져있다. <악보 19>는 그 중 A부분의 a 네 마디이며 b 부분의 시작인 5마디에서는 멜로디 선율이 한 옥타브 밑으로 내려가 더욱더 무게감 있는 진행이 시작된다. <악보 20>

<악보 20> Variation II. (Etude II.) 5-8 마디 A(b)



6마디에서는 A Major의 화성이 등장하며 전조의 느낌을 주는 듯하다가 바로 c<sup>#</sup> minor로 되 돌아온다. 역시 6마디에서 Sf가 정박이 아닌 불규칙적인 박자에 쓰여진 것은 오묘한 분위기를 만들고 7마디의 ff의 멜로디와 pp의 내성부의 악상표시는 대위선율을 강조하려는 슈만의 의도라고 볼 수 있다.

#### (4) Etude III.

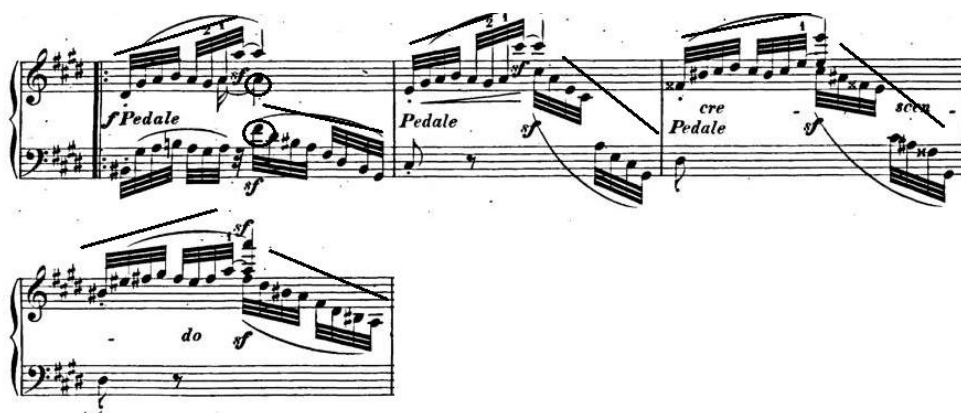
Vivace, 2/4, c#minor로 이루어진 연습곡 III은 앞서 나왔던 주제와 변주들에서 중요하게 등장한 C#-G#-E-C#의 선율 진행이 나오지 않고 완전히 새로운 선율로 구성된다. 그런 의미에서 전체의 통일감과는 상관이 없는 변주 II와 변주 III 사이의 간주곡으로 여겨진다. 총 20마디로 구성되어 있고 A-B-A' 3부 형식으로 선율과 반주 형태로 이루어져 있다. 오른손의 빠른 32분음표 스타카토 리듬은 파가니니(Niccolo Paganini, 1782-1840)의 영향을 받은 것으로 현의 피치카토 효과를 느끼게 하고 오른손의 6도-3도-6도 분산화음 스타카토를 연주하는 동시에 레가토로 왼손의 선율을 연주해야 한다. <악보 21>

#### <악보 21> Etude III. 1-8마디

The musical score for Etude III, measures 1-8, is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'Vivace. ♩ = 63.' and the title 'ETUDE III.' followed by a 'Pedale' instruction. The notation shows a piano accompaniment with a 32nd note staccato pattern in the right hand and a legato line in the left hand. The second system continues the pattern. The third system shows the end of the piece with a 'diminuendo' marking.

9-12마디에서는 왼손과 오른손이 대조적인 모습을 보인다. 윗 성부가 상행을 하고 아래 성부가 단 3도로 하행하며 응답하는 모습이다. 풍부한 페달과 잦은 액센트가 더해져 진행할수록 화려함을 보인다. <악보 22>

<악보 21> Etude III. 9-12마디





### (5) Variation III (Etude IV)

독자적인 Etude III을 지나 변주3에서는 주제의  $C^\#-G^\#-E-C^\#$  음형이 또 다시 등장한다. 형식 또한 주제와 같은 A(a-a')-B(b-a'')의 2부 형식으로 오른손에서 먼저 시작한 주제 음형코드를 왼손에서 두 박 느리게 따라서 연주한다. <악보 22>

<악보 22> Variation III(Etude. IV) 1-7마디

The musical score for Etude IV, Variation III, measures 1-7, is presented in two systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is indicated as quarter note = 132. The first system, labeled 'ETUDE IV.' and 'Pedale', shows the right hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays sustained chords. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics like sf and sfz.

1-4마디가 캐논 형식으로 진행이 되다가 5마디(악보 22)부터 붓점으로 리듬의 변화를 주고 점점 절정으로 치닫는다. 7-8마디에서는 부속 화음(secondary dominant)이 쓰여 화음을 강조하고 있다.

## (6)Variation IV (Etude V)

12/8박자의 경쾌한 붓점 리듬으로 시작하는 변주 4는 역시 주제와 같은 2부형식 A(a-a') - B(b-a")의 구조로 작곡되었다. 변주 3에서와 같이 여기서도 모방기법으로 곡이 시작이 되는데 한 마디에 두 번씩 모방이 이루어진다. 다만 왼손에서 모방이 시작될 때 액센트로 시작을 해서 리듬의 긴장감을 잃지 않도록 유도한다. 첫 두 마디의 음형이 순차적으로 하행을 하다가 2마디에서는 오른손과 왼손이 묻고 답하는 형식으로 바뀐다.

<악보 23>

<악보 23> Variation IV(Etude V) 1-4마디

ETUDE V.

canon 형식

*p* *schersando* *Pedale*

문답 형식

*sempre vivacissimo* *f*

동일한 리듬

이 후 7-8마디에서는 오른손에서 반음계 진행이 나오는데 이 반음계 진행은 A의 끝을 E Major로 끝내기 위한 과정이다. 그리하여 익살스럽게 시작한 변주 4는 B부분으로 들어서기 전 안정적인 화음으로 끝난다. <악보 24>

<악보 24> Variation IV (Etude V) 7-8마디



E Major로 전조된 것은 이후 B부분의 시작에서 다시 c#로 돌아온다. 13마디에서는 앞 부분의 5마디와 같이 시작을 하지만 16마디에서 E Major의 IV-I의 변격 종지로 끝맺는다. <악보 25>

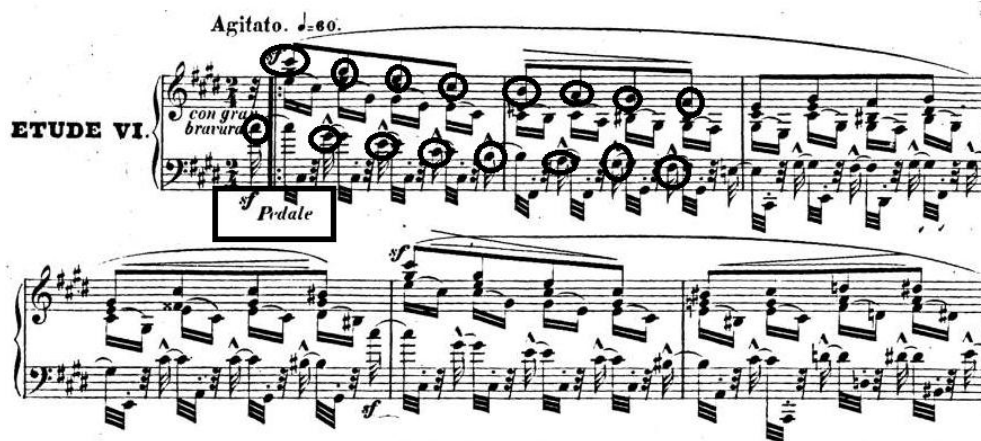
<악보 25> Variation IV (Etude V) 15-16마디



## (7) Variation V (Etude VI)

변주 5도 역시 A(a-a')-B(b-a")의 2부 형식의 구조를 갖는데 특징적인 당김음 기법이 처음부터 돋보인다. 첫 시작 음 약박에 의도적으로 *sf*를 써놓아 당김음을 강조하는 동시에 멜로디의 존재감을 더 부각시킨다. 슈만의 특징적인 기법이 집약되어 있음을 알 수 있는 또 다른 점은 C#-G#-E-C# 주제 음형이 모방된다는 점이다. 왼손에서 먼저 시작한 멜로디 라인을 그대로 오른손에서 따라 연주한다. 그리고 선율 라인과 내성 사이를 도약을 시켜놓음으로써 멜로디가 더 잘 들리는 효과를 누린다. 이런 격렬한 음형은 슈만의 유작 출판곡 『베토벤 변주곡 No.5에 의한 연습곡(Etüden in form Freier Variationen Thema von Beethoven)』과 밀접한 관계가 있다.<sup>31</sup> <악보 26>

<악보 26> Variation V (Etude VI) 1-6마디



<sup>31</sup> 하에자 『슈만 피아노 문헌- 독주곡 편』, 서울: 음악춘추사, 1991, p. 235.

## (8)Variation VI (Etude VII)

Thema부터 Variation V까지의 구성을 보면 확실한 주제 음형이 처음부터 등장하고 그것을 각기 다른 방식으로 풀어나가는 기법이 사용됐지만, 변주 VI 부터는  $C^\sharp-G^\sharp-E-C^\sharp$  의 주제 음형과는 거리가 있는 변주들이 이어진다. 그런 의미에서 크게 이 곡은 Thema에서 Variation V까지, 그리고 Variation VI부터 Finale까지 크게 두 부분으로 나뉜다고 볼 수 있다. 변주 VI 은 두 번째 부분이 시작되는 변주이기 때문에 주목할 만 하다. Allegro molto, E Major로 시작한다는 점부터  $c^\sharp$  minor로 진행하던 앞부분과 차이점이 느껴진다. 밝고 열정적인 플로레스탄(Florestan)이 연상되는 곡으로 모두 30마디의 A-B-A'-Coda의 3부 형식으로 이루어져있다. 약박에 액센트를 넣어 강조를 하는 기법을 빈번하게 사용한 앞 부분과 달리, 이 곡은 모처럼 정박에 tenuto로 강조를 하여 안정감 있는 시작을 한다. <악보 27>

### <악보 27> Variation VI(Etude VII) 1-3마디



1-8마디까지 양 손의 음형들이 같은 방향으로 진행을 했다면, 9마디부터는 오른손과 왼손이 서로 다른 방향으로 진행한다. 9-12마디는 양손의 음형이 넓게 멀어지는 반면, 13마디부터는 3마디씩 음형이 좁아지는 변화를 알 수 있다. <악보 28>

<악보 28> Variation VI(Etude VII) 9-17마디



변주 VI의 끝부분은 Coda로 구성되어 있다. 오른손은 코드진행이 이어지고 왼손은 옥타브 진행을 하며 역시 음형이 넓어지면서 지금까지 중 가장 폭넓은 음역대로 변주를 마무리한다. <악보 29>

<악보 29> Variation VI(Etude VII) 25-30마디



# (9) Variation VII (Etude VIII)

밝은 분위기의 변주 VI이 지나가고, 원래의 조성이었던 c# minor로 돌아옴과 동시에 주제 이후에 처음으로 등장하는 느린 변주이다. 바흐의 영향을 받은 듯한 대위법적인 구성으로 되어있다. 장식음에 가까운 극단적인 48분음표와 32분음표의 사용으로 화려하고 기교적인 음향이 더해지며 역시 이 변주에서도 모방이 나타난다. 이 대위법적인 모방에서 주선율과 부선율을 대비시켜 강조하면서도 각각의 선율들이 조화를 이룰 수 있도록 연주하는 것이 관건이다. 또한 테마의 주제 동기 C#-G#-E-C#가 다시 등장하는 것이 특징적인데 이전에 나오던 주제 동기가 하행이었다면 이번에 변주 VII에서는 이 동기가 상행하는 방식으로 표현되었다. <악보 30>

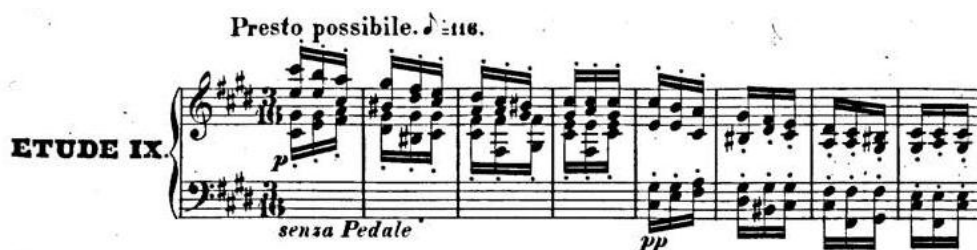
## <악보 30> Variation VII (Etude VIII) 1-4마디



## (10) Etude IX

Presto possibile, c<sup>#</sup> minor, 3/16박자로 이루어진 Etude IX는 A(a-b)-B(c-d)의 2부 형식을 갖는다. 앞서 나왔던 Etude III과 마찬가지로 주제와 직접적인 관련이 없다. 간주곡의 역할을 하고 스타카토가 주를 이루는 연습곡이다. <악보 31>

<악보 31> Etude IX 1-8마디





그리고 65마디부터는 왼손 오른손이 unison으로 진행하다가 73마디에서는 오른손은 고정된 음을 치고 왼손만 하행한다. 연습곡 내내 스타카토 음형이 다가 65-76마디에서 유일하게 레가토가 등장하며 곡을 마무리한다. <악보 32>

<악보 32> Etude IX 65-79마디



# (11) Variation VIII (Etude X)

다시 A(a-a')-B(b-a'') 2부형식으로 돌아와서 C<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-E-C<sup>#</sup>

주제 음형도 왼손의 윗소리에 등장한다. Non legato의 규칙적인 왼손 리듬은 토카타의 효과를 주며 위에 힘찬 코드가 동시에 방향성 있게 움직인다. 오른손 코드의 리듬은 16분 음표-8분 쉼표-16분 음표지만 실제 음향적으로는 붓점 효과를 볼 수 있다. <악보 33>

<악보33> Variation VII (Etude X) 1-5마디

**ETUDE X.**

*f sempre con energia*

*non legato*

*Prdale*

*cre*

C<sup>#</sup> G<sup>#</sup> E C<sup>#</sup>

## (12) Variation IX (Etude XI)

변주 IX는 명상적인 분위기의 g<sup>#</sup> minor 곡이다. 구성은 한마디의 서주를 가지는 서주-a-b-coda 형태이다. Finale 전의 마지막 변주이며 잔잔하지만 표현적이고 풍부한 소리가 난다. 규칙적인 32분 음표의 왼손의 진행이 돋보이는데 그 안에서도 아래 성부 멜로디와 반주 음형을 도약으로 분리시켜 놓아 선율을 잘 표현하도록 유도한다. 제일 아래 성부와 오른손 멜로디의 조화도 아름답게 잘 어우러진다. <악보 34>

### <악보 34> Variation IX(Etude XI) 1-5마디

**ETUDE XI.** (♩ = 66.) 서주

*Pedale*

*pp*

*sotto voce, ma marcato*

*quasi a due*

### (13) FINALE

음울한 주제 동기로 시작하여 변주의 주된 분위기를 조성하던 단조의 흐름이 마무리되고 이 장대한 곡의 마지막은 환희와 승리 분위기로 시작한다. Finale는 그 자체가 소나타 형식(또는 A-B-A-B-A의 론도 소나타 형식)을 구성하는 대규모적인 것으로 『심포닉』에 어울리는 제 1 주제를 가지고 있다. <악보 35>

<악보 35> FINALE 제 1주제



이 주제는 독일 낭만파의 오페라 작곡가 하인리히 마르시너 (Heinrich Marschner, 1795-1861)에 의한 오페라 『성당 기사(騎士)와 유대 여자』에서의 선율에 바탕을 두고 있다.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> 음악세계 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭-슈만』, 서울: 음악지우사, 2002, p. 186.

발전부 풍의 B에서는 D<sup>b</sup> Major A<sup>b</sup> Major로 전조가 되었고 선율에 바탕을 두고 진행을 한다. 17마디의 주제 선율이 위 성부에 등장하는 동안 오른손과 왼손의 아래 성부는 동형진행을 한다. 선율은 legato의 부드러운 흐름인데 반해 이 동형진행은 익살스러운 리듬형태로 두 소리가 대비되면서도 조화를 이룬다. 25마디에서는 동일한 선율이 옥타브로 확장되어 나오고 왼손은 순차적인 붓점 형태의 반주를 구성한다, 이런 선율진행 이후에 다시 화려한 코드로 B를 마무리하고 다시 한번 제 1주제로 돌아온다. <악보 36>

<악보 36> FINALE B부분 17-29마디

17

*p*

*preciso*

25

*dimi - nuen - do*

*legatissimo*

37마디에서는 *animato*로 발랄하고 생기 있는 선율이 저음 성부부터 시작을 하여 점차 음역대를 높여가다가 마지막에는 옥타브로 선율을 확장시켜서 연주한다. 화려하게 발전을 하다가 다시 A, 제 1주제가 반복된다. <악보 37>

<악보 37> FINALE 37-52마디

*animato*

*p* *poco a poco cre-scen*

*Pedale*

*do*

*sempre tenuto per il Pedale*

43



이후에 A<sup>b</sup> Major에서 G<sup>b</sup> Major로 바뀐 후 다시 D<sup>b</sup> Major로 되돌아와서 곡이 끝나는데 화려하게 움직이는 바깥 성부와 고정된 내성부의 소리가 오케스트라적인 음향효과를 낸다. 마지막으로 향할수록 accelerando 효과를 주어 화려함의 극치를 보여주며 대곡이 끝이 난다. <악보 38>

<악보 38> FINALE 175-195마디

175

accelerando



### 3. F. Chopin Four Mazurkas, Op.24

#### 3.1 작품배경

프레데릭 쇼팽(Frederic Chopin, 1810–1849)의 작품은 전적으로 피아노에 한정적이고 그 외에 작품도 피아노가 포함된 실내악 곡이다. 따라서 낭만주의 작곡가 쇼팽의 작품은 전체 피아노 음악 역사에 큰 문헌적 가치를 차지하고 있다. 하프시코드와 다를 바 없던 18세기 피아노는 19세기 초에 들어서 새로운 악기로 탈바꿈했다. 해머를 점차 부드러운 펠트나 가죽으로 만드는 새로운 방법으로, 피아노는 부드러운 톤을 낼 수 있게 되었고 그것은 낭만주의 음악을 표현하기에 적절하였다. 악기 액션이 발전함에 따라 더욱 빠른 장식음과 트릴이 가능해졌고, 쇼팽이 선호하던 바로 이런 피아노의 가벼운 터치와 부드러운 소리에 적절하였다. 당시 작곡가들이 선호하던 험란하고 힘있는 연주 스타일과 반대로 쇼팽의 이런 섬세한 피아노 기법은 낭만시대를 통틀어 쇼팽의 개성을 돋보이게 해주었다.<sup>33</sup>

그는 최고의 작곡가이자 동시에 당대의 뛰어난 피아니스트였지만, 내성적이었던 성격 탓에 대중적인 연주회장보다는 살롱과 같은 친근한 분위기의 작은 음악회에서 주로 연주하였으며, 장대한 형식보다는 녹턴, 전주곡, 왈츠, 마주르카 등 소품들을 선호하였다. 이런 소품들은 쇼팽 자신의

---

<sup>33</sup> 박유미 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 196–197

정교하고 우아한 서정성을 표현하기에 적합했다.<sup>34</sup> 그의 고향인 바르샤바에서 전쟁이 발발하자 다른 유럽의 지역을 돌면서 연주여행을 하였고 파리에 매료되어 정착을 한다. 파리의 살롱연주에서 리스트, 힐러, 베를리오즈 그리고 멘델스존과 같은 음악가들뿐만 아니라, 빅토르 위고, 발자크, 하이네 그리고 화가 들라크루아와 등 프랑스 최고 지식인과 예술가들과의 친분은 쇼팽에게 많은 영감과 자극이 되었다.

쇼팽의 피아노 음악은 존 필드(John Field)와 훔멜(Johann Nepomuk Hummel)<sup>35</sup>에게 큰 영향을 받고 서정적인 낭만주의 경향의 작품과 전통적인 고전 형식의 작품을 두루 작곡하였다.<sup>36</sup> 또한 프랑스인 아버지와 폴란드인 어머니 사이에서 태어난 쇼팽은 그의 음악에서도 이 두 개의 다른 요소를 다 엿볼 수 있다. 악곡 형식으로 폴란드 민속 무곡들을 빌려 쓴 것과, 리듬, 화성, 음계에 이르기까지 슬라브 특유의 동양적 기질이 엿보인다는 것은 폴란드인으로서의 특징들이다. 그에 반해 악곡에 나타나고 있는 화려한 장식과 정갈한 끝맺음, 선명한 음악적 구조, 귀족 취향 등은 파리의 영향을 받은 것이다. 다시 말해 결국 쇼팽은 감정과 정신을 폴란드에게서, 외향적인 면은 프랑스에서 기반한 것이라 할 수 있다.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> 민은기 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』, 서울: 음악세계, 2007, p. 432

<sup>35</sup> 쇼팽의 대위법은 훔멜과 같이 바로크 푸가 기법을 부활시킨 것이라기보다는 자유로운 카논 기법, 화성적, 선율적 불협화음의 대위법적 처리, 그리고 독립적인 파트 기법을 사용한 것이다. (Longyear, Rey M. (Rey Morgan). 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 역, 서울: 다리, 2001, p.161)

<sup>36</sup> 홍세원 『낭만파 음악』, 서울: 연세대학교 출판부, 2010, p. 207

<sup>37</sup> 박유미 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 197

쇼팽의 작품은 크게 단일 악장의 성격작품(character piece)<sup>38</sup>에 해당하는 작품들과 협주곡과 소나타가 포함되는 고전적 구성의 다악장 작품의 두 종류로 분류될 수 있다. 쇼팽의 피아노 성격작품들은 하나의 반주가 있는 가곡이라고 말할 수 있다. 다시 말해 선율적 요소를 중요시하고 있는 것인데, 레가토의 기법을 통해 만들어진 선율은 이탈리아 오페라의 아리아에서 자주 사용되는 포르타멘토(portamento)와 유사하다.<sup>39</sup> 쇼팽은 이처럼 그의 피아노 음악에 성악적인 기법을 도입하여 선율의 서정성을 극대화시킨다. 쇼팽의 피아노 성격소품들은 대체로 짧고, 서정적이며 호모포니의 자유로운 형식을 갖고 있는 점에서 슈베르트 가곡의 특징과 유사하다. 쇼팽은 폴란드의 민속적인 요소를 이상적으로 때로는 추상적으로 다루고 있다. 그 중 쇼팽의 마주르카 선율은 폴란드의 민속음악, 특히 완전 4도와 증 4도의 선법적인 기법을 사용하는 슬라브 음악의 특징을 보여준다. 쇼팽의 감각적이고 유려한 선율은 반음계주의와 화성 변화, 장식음, 다양한 리듬과 경과음 등을 통해 만들어진다. 화성의 변화나 비화성은 자극적이지 않고 자연스럽게 사용되어서 흐름에 걸림돌이 되지 않는다.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> 성격작품(character piece): 독일어인 Charakterstück에서 유래한 용어로, 19세기 음악 중 특정한 분위기나 사상을 담은 짧은 음악작품을 말한다. 성격 소품이라고도 한다.

낭만주의 시대의 음악과 관련이 깊다. 대부분의 캐릭터 피스들은 비교적 단순한 구조로 되어 있고, 주로 A-B-A의 3부 형식으로 되어 있다. 독일의 리트처럼 표현적 선율과 화성을 강조했다. ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org))

<sup>39</sup> 포르타멘토(portamento): 성악 발성법에서 높낮이가 다른 두 음을 자연스럽게 연결시키는 방법이다. ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org))

<sup>40</sup> 홍세원 『낭만과 음악』, 서울: 연세대학교 출판부, 2010, p. 207, 208

## 3.2 작품연구

쇼팽의 작품에서는 춤곡이 빠질 수 없는 중요한 토대가 되는데 그 중에서도 평생에 걸쳐 가장 많은 작품을 남긴 장르가 마주르카(Mazurka)이다. 마주르카는 쇼팽이 태어난 바르샤바(Warsaw) 지역의 부족인 마주르(Mazura)족의 음악에서 유래되었다고 알려진다. 마주르카는 그 빠르기에 따라 세 종류의 뿌리를 가지는 것으로 알려진다.<sup>41</sup> <표 4>

<표 4>

|                                     |              |
|-------------------------------------|--------------|
| <hr/>                               |              |
| 쿠자비악(kujawiak)                      | 가장 느리고 슬픈 형태 |
| 흔히 molto rubato이며 특별한 강세가 들어가지 않는다. |              |
| <hr/>                               |              |
| 마주르 (mazur)                         | 좀더 빠르며 활기차다. |
| <hr/>                               |              |
| 오베렉 (oberek)                        | 가장 빠르고 활기참.  |
| <hr/>                               |              |

마주루의 음악은 3박자로 한 마디에서 두 번째나 세 번째 박에 악센트가 있다. 쇼팽의 마주르카는 리디아 선법<sup>42</sup>의 성격을 갖고 대부분이 일종의 론도 형식으로 되어 있다. 마주르카와 폴로네이즈는 민족성을 표현한 19세기 음악의 최초의 예이다.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> 박유미 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 207

<sup>42</sup> 리디아(Lydia)선법: 그레고리오 성가를 표현하는데 쓰이는 선법이 교회 선법인 데 그 중에서 중세의 종교음악의 4가지 정격 선법 중 하나이다. 이 교회선법은 17, 18세기에 이르러 근대의 장단조 음조식으로 전환하기까지 중세 르네상스의 음계로 이어져 내려왔다. (www.wikipedia.org)

<sup>43</sup> 홍세원 『낭만과 음악』, 서울: 연세대학교 출판부, 2010, p. 209

본 논문에서 살펴 볼 Op. 24 네 개의 마주르카는 1834~1835년에 작곡되었다. 이 시기는 쇼팽이 파리에 정착하여 자리를 잡아가던 시기이다. 각 곡은 쇼팽의 성격소품의 특징답게 길지 않은 네 곡의 모음이다.

### (1) Mazurka g minor Op. 24-1

첫 번째 마주르카는 초기의 작품답게 간결하고 아름다운 시로 느린 렌토의 A-B-A 3부 형식이다. 1마디에서 왈츠의 3박자 리듬으로 중2도가 포함된 특징적인 음계의 곡이 시작된다. b부분에 해당하는 8마디 끝에서부터는 B<sup>b</sup> 장조로 전조가 이루어진다. <악보 39>

#### <악보 39> Mazurka Op. 24-1

Nº 1.

Lento. M. M.  $\text{♩} = 108.$

*rubato*

*dolce*

*f*

## (2) Mazurka g minor Op. 24-2

C장조의 짧고 활기찬 2번 마주르카는 Allegro non troppo로 역시 A-B-A 3부 형식으로 이루어져있다. 4마디의 서주<악보 40> 후에 이어지는 a <악보 41> 그리고 b(C장조)<악보 42>, c(F 장조, 리디아조)<악보 43>, d(D<sup>b</sup> 장조)<악보 44>, e(e<sup>b</sup> 단조)<악보 45> 등의 구성을 볼 수 있다.

<악보 40> Mazurka Op. 24-2 서주



<악보 41> Mazurka Op. 24-2 a부분



<악보 42> Mazurka Op. 24-2 b부분



<악보 43> Mazurka Op. 24-2 c부분

musical score for Mazurka Op. 24-2, section c. The score is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The right hand plays a melody with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Performance markings include *dolce*, *riten.*, and *rubato*. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

<악보 44> Mazurka Op. 24-2 d부분

musical score for Mazurka Op. 24-2, section d. The score is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The right hand plays a melody with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. Performance markings include *a tempo*, *dolce*, and *sotto voce*. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

<악보 45> Mazurka Op. 24-2 e부분

musical score for Mazurka Op. 24-2, section e. The score is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The right hand plays a melody with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

### (3) Mazurka g minor Op. 24-3

앞선 2번의 마주르카가 남성적인 느낌의 악곡이었다면 24-3의 마주르카는 좀 더 여성스러운 우아함이 드러나는 곡이다. 잿은 페르마타의 사용이 인상적인데 끝날 듯 끝나지 않는 기분이 든다. <악보 46>

#### <악보 46> Mazurka Op. 24-3

**Nº 3.** *Moderato. M. M.  $\text{♩} = 126.$   
con anima*

The musical score for Mazurka Op. 24-3, No. 3, is presented in two systems. The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures. The tempo is marked as Moderato, M. M. ♩ = 126, and the mood is con anima. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like p and dolce. There are also first and second endings marked at the end of the piece.



#### (4) Mazurka g minor Op. 24-4

Op.24 마주르카의 마지막 곡으로  $b^b$  단조이다. 첫 시작 서주의 상성부 반음계적 진행이 인상적이다. <악보 47> 5마디에서 시작되는 폴리포니적 주부 주제를 보면 쇼팽에 의해 폴리포니적 서법이 한 단계 발전했다는 사실을 알 수 있다.

#### <악보 47> Mazurka Op, 24-4 서주

**Nº 4.** **Moderato. M. M.  $\text{♩} = 132.$**

*p* *poco a poco cresc.* *rit.* \*

## 4. S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28

### 4.1 작품배경

프로코피예프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)의 삶과 음악 경향은 초기 러시아 시기(~1918), 서구에서의 활동시기(1918~1936), 소련으로 복귀한 시기(1936~1953)로 구분된다. 1817년, 볼셰비키 혁명 당시 미국으로 망명을 하여 활동하던 시기의 음악이 아방가르드<sup>44</sup>적 진보 성향을 보인 반면, 1936년 고국으로 귀환함에 따라 그의 음악은 서구의 아방가르드에서 사회주의적 리얼리즘으로 전환한 것으로 보인다.<sup>45</sup>

그의 초기 러시아 시기에 작곡된 곡은 작품 번호 1에서 29(소나타 4번)까지다. 주요 작품으로 Op. 4의 4곡 중 4번 『악마적 암시(Diabolique Suggestions)』, 첫 4곡의 『소나타』와 『토카타 Op.11』, 『사르카즘(Sarcasme)』, 『덧없는 환영(Visions fugitive)』 20곡이 있다.

---

<sup>44</sup> 아방가르드(프랑스어: Avant-garde)는 프랑스어로 군대 중에서도 맨 앞에 서서 가는 '선발대'(Vanguard)를 일컫는 말이다. 아방가르드라는 단어는 영어, 독일어, 프랑스어에서 예술, 문화 혹은 정치에서 새로운 경향이나 운동을 선보인 작품이나 사람을 칭하는 말로 흔히 쓰인다. 한국어에서는 전위(前衛)로 번역되어 전위예술, 전위음악, 전위재즈와 같은 낱말에서 쓰인다. 대개 아방가르드는 문화적 맥락에서 당연한 것으로 받아들여졌던 경계를 허무는 표현의 일종이다.  
(www.wikipedia.org)

<sup>45</sup> 오희숙 『20세기 음악1- 역사, 미학』, 서울: 심설당, 2004, p. 152, 153

프로코피에프는 전체 9곡의 소나타를 썼는데 이들은 20세기 피아노 소나타에 있어서 매우 중요한 위치를 차지한다. 그 중 첫 4곡이 초기 작품이며 중기에 1곡, 그리고 후기에 4곡이 작곡되었다.<sup>46</sup><표 5>

<표 5> 시기별 프로코피에프 피아노 소나타 목록

| 시기                 | 번호 | 작품번호                   | 악장구성 | 조성             |
|--------------------|----|------------------------|------|----------------|
| 전기<br>(1907-1918)  | 1  | Op. 1                  | 단악장  | f              |
|                    | 2  | Op. 14                 | 4악장  | d              |
|                    | 3  | Op. 28                 | 단악장  | a              |
|                    | 4  | Op. 29                 | 3악장  | c              |
| 중기<br>(1918- 1936) | 5  | Op. 38,<br>Op. 135(개정) | 3악장  | C              |
| 후기<br>(1936-1953)  | 6  | Op. 82                 | 4악장  | A              |
|                    | 7  | Op. 83                 | 3악장  | B <sup>b</sup> |
|                    | 8  | Op. 84                 | 3악장  | B <sup>b</sup> |
|                    | 9  | Op. 103                | 4악장  | C              |

<sup>46</sup> 박유미 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 412

프로코피에프가 외국에서 활동을 하던 시절에는 상대적으로 피아노 작품이 적다. 『할머니의 동화, Op. 31』에서부터 5번 소나타를 포함하여 Op. 65의 『어린이를 위한 음악』까지 작곡되었다. 음악 양식적으로도 이전 시기와 크게 다른 점은 없다. 그의 음악은 그 스스로가 명명했듯이 『새로운 단순성』의 특성을 보이며, 전통적 양식과 소련에 대한 주제를 적극적으로 활용하게 된다. 1936년 귀국 후에는 중용적, 보수적 양식에 의한 사회주의적 리얼리즘의 모델로의 모습을 보여준다. 프로코피에프의 음악적 여정은 정치적 흐름과 연관이 있다. 소련에 돌아온 후 그는 민중에게 다가가는 『새로운 단순성』과 『사회주의 리얼리즘』에 부합하는 작품을 쓰려고 노력하였다. 예를 들어 혼성 합창과 관현악을 위한 칸타타 『스탈린 만세』(1939)는 그러한 작품이다. 그러나 이런 곡들은 당국의 공식적 인정을 받는 데 실패하였고, 그는 오페라와 영화음악 외에는 정치적인 성격을 띠지 않는 교향곡, 실내악곡, 피아노 소나타 등을 작곡하여 무대에 올렸다.<sup>47</sup> 후기 러시아 시기의 주요 작품으로는 마지막 4개의 소나타(6-9번)이 있다. 유럽에서 제 2차 세계대전이 일어난 1939-1944년 동안에 일명 『전쟁 소나타』로 알려진 3개의 작품, 즉 6, 7, 8번 소나타를 작곡한다. 후기 소나타에서 보여지는 양상은 발전적이고 복잡한 형태이기는 하지만 근본적으로 초기 시절의 음악적 스타일에서 비롯된 것이다.

---

<sup>47</sup> 『20세기 음악1- 역사, 미학』, 서울: 심설당, 2004, p. 153

## 4.2 작품연구

당대의 뛰어난 피아니스트이기도 했던 프로코피에프는 자신의 피아노 작품을 대부분 초연했다. 그의 작품은 피아노 소나타 분야에 많은 공헌을 하였으며 그의 작품 역시 초기 러시아 시기, 외국에서 활동하던 시기, 소련으로의 복귀 시기로 구분되어 음악적 특징의 변화를 알 수 있다.

본 논문에서 다룰 피아노 소나타 3번은 초기 러시아에서 썼던 작품으로 많은 피아니스트의 사랑을 받는 곡이다. 이 작품은 1907년 작곡한 소나타를 기초로 1917년 개작되었는데 그 사이 프로코피에프도 작풍이 변화하였기 때문에 신작으로 보아도 좋을 만하다. 그의 소나타 중 가장 길이가 짧고 함축적으로 쓰여있으며 단악장 구성이다. 다음은 피아노 소나타 3번의 형식이다. <표 5>

<표 5> Piano Sonata No.3의 형식

| 구성   |            | 마디      | 조성      |
|------|------------|---------|---------|
| 도입부  |            | 1-2     | a minor |
| 제시부  | 제 1주제      | 3-26    | a minor |
|      | 경과구        | 27-53   | 반음계진행   |
|      | 제 2주제 도입부  | 54-57   | C Major |
|      | 제 2주제      | 58-77   | C Major |
|      | codetta    | 78-93   | C Major |
|      | 제 1 발전부    | 94-122  | C Major |
|      |            |         | d minor |
|      | 제 2 발전부    | 123-145 | E Major |
|      | 제 3 발전부    | 146-156 |         |
| 재현부  | 경과구의 재현    | 157-188 | a minor |
|      | 제 2 주제의 재현 | 189-196 | a minor |
|      | codetta    | 197-204 | a minor |
| Coda |            | 205-234 | a minor |

피아노 소나타 3번은 Allegro tempestoso, a minor, 4/4(12/8), 소나타 형식으로 이루어져 있다. 프로코피에프는 화음과 조성, 음향 면에서는 거침없고 대담하였지만 형식 면에서는 대체로 바로크와 고전주의를 따른다. 그는 고전주의 음악에서 분명하고 절제된 양식을 차용하였고 실제로 그의 소나타 형식은 대부분 그 골격을 충실히 유지하고 있다.<sup>48</sup> 이 3번 소나타에서도 제 1주제, 2주제, 발전부, 경과부 및 코다 등을 명확히 구별

<sup>48</sup> 박유미 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 422

해 놓았다.

### (1)도입부

소나타 3번의 도입부는 2마디의 전주가 나오는데 셋잇단음표의 토카타적인 느낌을 준다. 이렇게 왼손과 오른손이 분리된 음형은 논 레가 토처럼 들리는데, 이러한 드라이한 음형은 프로코피에프의 피아노 기법 중 대표적인 특징이다. <악보 48>

<악보 48> Piano Sonata no. 3 1-2마디 전주



이 곡의 박자표는 복합박자로 4/4박자의 셋잇단 음표를 12/8로 빠르고 폭풍우같이(Allegro tempestoso) 연주를 한다. a minor의 V도 화음으로 강렬하게 타악기적인 음향으로 악곡의 시작을 알린다.

## (2) 제시부

전주에 이어서 나오는 제 1 주제는 오른손이 강렬하고 끊어지는 듯한 선율이 나오고 왼손이 도약-하행의 베이스를 고집스럽게 연주한다. 이렇게 프로코피에프의 피아노 곡을 보면 오스티나토<sup>49</sup> 베이스를 자주 사용하는데 획일감을 느끼게 하는 동시에 일관된 긴장감을 준다. 악곡 내내 많이 쓰이는 기법이다. 또한 선율은 상행과 하행하는 음계의 조화로 이루어지는데 선율 본래의 성질인 물결 모양(Wave-line)에 근거하고 있다. 이 곡에 선율들 역시 물결모양의 형태이다.<sup>50</sup> <악보 49>

<악보 49> Piano Sonata No.3 3-9마디, 제 1주제



<sup>49</sup> 오스티나토: **고집저음**(固執低音)은 저음이 같은 선율을 끊임없이 반복하는 것을 말한다. 대신 위 성부의 화성과 선율이 바뀌면서 음악이 진행하게 된다.  
([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org))

<sup>50</sup> 홍은혜 『Sergei Prokofiev의 Piano Sonata No. 3 Op. 28의 분석연구』, 경성대학교 대학원 석사학위논문, 2014



제 1주제부의 화성진행은 16마디부터 a minor로 시작하여 20마디에서는 d minor로 진행하다가 마디 22부터 G<sup>#</sup>Major→A<sup>b</sup> Major로 이명동음 전조가 이루어지는 것을 알 수 있다. <악보 50>

<악보 50> Piano Sonata no. 3 16-24마디

16 *p mf* *dim.*  
a minor

20 *p secco* *fp*  
d minor

22 *fp* *fp*  
G<sup>#</sup> → A<sup>b</sup>: 이명동음 전조

이러한 전조 과정 이후에 26마디에서 박자가 3/2로 바뀌면서 경과구로 들어선다. 이러한 변박은 새로운 악구가 시작되는 것을 알려주는 경과적인 역할을 한다. <악보 51>

<악보 51> Piano Sonata no. 3 25-30마디

25 *ff* *fp* *pp* 27 *pp*

4/4 (12/8) -> 3/2 경과구

54마디부터 시작되는 제시부에는 4마디의 도입부가 등장하는데 첫 두 마디는 반음계적 상행진행을 하고 56-57마디는 서로 같은 음형 진행을 한다. 제 2 주제의 서정성 짙은 선율로 자연스럽게 연결이 되도록 잔잔한 구성되어있다. <악보 52>

<악보 52> Piano Sonata no. 3 54-57마디 제시부 도입부

**Moderato**

*legato* *pp tranquillo*

반음계적 진행 동형 진행

제 2주제는 프로코피에프 특유의 서정적인 선율이 돋보이는데 그의 서정적인 부분은 교묘한 불협화음과 함께 섞이면서 전통적 낭만 음악의 서정성과는 전혀 다른 색다른 느낌을 표현하였다.<sup>51</sup> 이 곡에서도 역시 선율이 중요하게 강조되어 있다. 오른손이 서정적인 선율을 연주하는 동안 왼손은 순차적인 음계의 반주를 한다. <악보 53>

<악보 53> Piano Sonata No.3 58-65마디 제 2 주제



제 2주제부의 또 다른 특징 중 하나는 양 손의 조성이 다른 부분이 등장한다는 점이다. 이러한 복조성은 프로코피에프의 실험적인 조성적 특징에 해당한다. <악보 54>

<sup>51</sup> 박유미 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 419.

<악보 54> Piano Sonata No.3 62-65마디



codetta부분에 해당하는 78-93마디까지는 특유의 고집스러운 음형 반복이 이어진다. <악보 55>

<악보 55> Piano Sonata No.3 78-93마디

78

p

mp

mf

dim.

### (3) 발전부

발전부는 3부분으로 나뉘는데 제 1발전부(94-122마디), 제 2 발전부(123-134마디), 제 3 발전부(146-156)로 나눌 수 있다. Allegro tempestoso로 돌아온 발전부 첫 마디는 쉼표로 시작하여 강렬한 ff로 시작을 한다. 휘몰아치는 두 마디가 지나고 제 1주제의 변형 음형이 투티를 연상 시키는 모습으로 나온다. <악보 56>

<악보 56> Piano Sonata No.3 발전부



101마디부터는 프로코피에프의 음향적, 화성적 특징이 많이 드러나는 부분이다. 두 마디씩 동형진행이 인상적인데 103마디는 오른손 내성의 액센트로 타악기적 음향효과를 볼 수 있는 동시에 왼손의 3도 반음계적 병행진행이 인상적이다. 105마디에서는 이 곡에서 처음으로 16분음표가 등장하는데 빠른 패시지와 풍부한 음역의 사용으로 화려하게 들린다. <악보 57>

<악보 57> Piano Sonata No.3 101-106마디

The musical score for measures 101-106 of Piano Sonata No. 3. The left hand (bass clef) is marked *f marcato* and features a steady eighth-note pattern. The right hand (treble clef) is marked *precipitato* and features a rapid sixteenth-note pattern. Annotations include '타악기적 효과' (percussive effect) above the right hand and '병행 3도 진행' (parallel 3rd progression) above the left hand.

제 2 발전부에 들어가기 전 120마디에서는 급격한 전조를 거쳐서 123마디 제 2주제에 의한 전개가 시작된다. Moderato의 이 부분에서는 왼손 반음계적으로 상행하는 음형과 그 안에 당김음 진행이 특징적이다. 왼손 셋잇단음표와 오른손의 2:3 진행이 이루어진다. <악보 58>

<악보 58> Piano Sonata No.3 123-127마디

**Moderato**

*p dolce* *반진음*

반음계적 진행

*dolce* 2 : 3

*ritard.*

146마디에서 시작하는 제 3 발전부는 도입부의 꾸밈이 확장된 형태로 각 마디의 시작부분이 분산화음으로 이루어져있다. 왼손은 3화음이 순차적으로 상행하고 하행하는 음형이 특징적이다. <악보 59>

<악보 59> Piano Sonata No.3 146-149마디 제 3발전부

*con-elevazione*

*ritard.*

#### (4) 재현부

Ppp로 시작하는 두 마디의 도입부를 거쳐서 재현부가 시작된다. 이러한 도입부는 매우 이례적인 것이다. 재현부의 시작부분 오른손과 왼손이 주고받는 형태의 셋잇단음표 음향이 특징이고, 제 1주제가 생략되고 제 2주제가 재현되는 것 또한 특이점이라 할 수 있다. 그런 의미에서 일반적인 소나타 형식에서는 다소 어긋난다고 할 수 있다. <악보 60>

<악보 60> Piano Sonata No. 3 152-159마디 경과구와 재현부

The musical score for Piano Sonata No. 3, measures 152-159, is presented in two systems. The first system shows a transition from a forte (ff) section to a piano (ppp) section. The tempo changes from 'poco' to 'a' (ad libitum) and back to 'poco'. The second system features a 'pp' (pianissimo) section with a 'poco piu mosso' tempo change. The lyrics 'ac - ce - le - ran -' are written above the notes.

Poco piu mosso로 시작하는 코다는 스타카토의 타악기적인 리듬이 특징적이다. 제 2 주제를 역동적으로 변형하였다. <악보 61>



<악보 61> Piano Sonata No.3 205-212마디 코다



이와 같이 pp로 시작한 코다는 224 마디에 이르러서는 fff로 악상이 큰 변화를 한다. 그러다가 급격히 subito로 pp가 나타나고 또 다시 subito로 ff가 된 후 악곡을 마무리한다. 이렇게 얼어붙은 듯한 극적인 표현은 프로코피에프가 극단적인 대비를 줌으로써 늘 마술적인 효과를 내려고 했던 노력에서 기인한 것이다.<sup>52</sup> 또한 왼손에서 등장하는 급격한 도약을 통해서 음향적인 효과뿐만 아니라 시각적인 효과도 주면서 소나타 3번은 끝이 난다. <악보62>

<sup>52</sup> 박유미 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014, p. 423.

<악보62> Piano Sonata No. 3 224-234마디

8

**ff** **pp subito**

*cres.*

**ff subito**

**ff secco**

8

### III. 결 론

지금까지 본인의 석사과정 졸업연주 프로그램인 F. J. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob. x vi: 20, R. Schumann Symphonic Etudes Op. 13, F. Chopin Four Mazurkas Op. 24, S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28의 시대적 특징과 작곡 배경을 살펴보고 각 곡의 구조를 분석하였다.

프란츠 요제프 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)의 Piano Sonata in c minor, XVI: 20은 소위 「Strum und Drang Period -질풍노도 시기」에 작곡된 곡으로 감정과다양식의 전형을 보여주는 곡으로 단조를 사용하였다. 풍부한 감정표현과 리듬의 다양성, 그리고 변화 있는 장식음 등의 기법을 볼 수 있는 작품이다.

로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 낭만과 음악의 실험적인 시도를 한 작곡가로 교향적 연습곡 Op. 13은 슈만의 피아노 작품 가운데 최고의 명곡에 손꼽힐 뿐만 아니라 변주곡의 역사에서도 획기적인 시도로 잘 알려져 있다. 슈만은 이 곡을 통해 피아노의 한계를 깨고 오케스트라의 다채로운 음색과 대위법적인 장대함을 표현하고자 하였다.

프레데릭 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849)은 낭만시대 피아노 음악을 대표하는 작곡가 중 하나이다. 그의 피아노 작품 대부분은 성격적 소품(character piece)에 속하며 그 중에서도 쇼팽이 가장 많은 작품을 남긴 피아노 음악이 폴란드 민속음악인 마주르카이다. Four mazurkas Op. 24는 폴란드의 흥미로운 리듬, 선율, 화성 등의 특징을 잘 담아냈다.

세르게이 프로코피예프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)의 생애 전반에 걸쳐 작곡된 9곡의 피아노 소나타는 그의 생애와 작품의 변천 등을 이해하기 위한 단서가 되는 작품들이다. 그 중 Piano Sonata No.3 in a

minor, Op. 28은 러시아의 신예 작곡가로서 널리 인정받는 시기에 작곡된 곡으로 그는 러시아의 19세기 피아노 음악 전통을 계승하면서도 피아노라는 악기에 더욱 다양한 기법을 더하였다.

## 참고 문헌

민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』, 서울: 음악세계, 2007.

김미옥, 차호성, 오희숙 『피아노 문헌연구 1』, 서울: 심설당, 2012.

박유미 『피아노 문헌』, (서울: 음악춘추사, 2014.

민은기, 『서양음악사 피타고라스부터 재즈까지』, 서울: 음악세계,  
2013

음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑩-하이든』, 서울: 음악지우사,  
2002.

양여진 “하이든 건반 소나타 연구 Study on Haydn's Keyboard  
Sonatas” ,이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2003.

김태정 “하이든의 질풍노도 시기의 건반 소나타에 나타난 독창성, 한국음

악학학회, <음악학> 25권 0호, 2013.

Marcel W. Pusey, “Haydn’s Instrumental Music and the Fallacy of Sturm und Drang: Issues of Style in the Symphonies, String Quartets, and Keyboard sonatas c.1766-72,” Ph.D. Dissertation ,Duke University, 2005.

László Somfai / Charlotte Greenspan trans., The Keyboard sonatas of Joseph Haydn ,Chicago: University of Chicago Press, 1995.

음악세계; 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭-슈만』, 서울: 음악지우사, 2002.

음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑥- 쇼팽』, 서울: 음악지우사, 2000 .

Longyear, Rey M. (Rey Morgan) 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 역, 서울: 다리, 2001.

홍세원 『낭만과 음악』 서울: 연세대학교 출판부, 2010.

하애자 『슈만: 피아노 문헌 - 독주곡 편』, 서울: 음악춘추사, 1991.

오희숙 『20세기 음악1－ 역사, 미학』, 서울: 심설당, 2004.

홍은혜 『Sergei Prokofiev의 Piano Sonata No. 3 Op. 28의 분석연구』,  
경성대학교 대학원 석사학위논문, 2014.

온라인 백과사전 <http://www.wikipedia.org>

## **ABSTRACT**

**F. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20**

**R. Schumann Symphonic Etudes, Op. 13**

**F. Chopin Four Mazurkas, Op. 24**

**S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28**

**JAE HEE KWON**

**Department of Music**

**The Graduate School**

**Seoul National University**

This thesis is purposed on mainly to do research and study on a music piece's structure in order to increase my understanding and also improve the performance of the music piece via looking into the features comparison between different periods and the background of composing musical pieces of the music with regard to my graduation performance - F. J. Haydn Piano Sonata in c minor, Hob.XVI: 20, R. Schumann Symphonic Etudes Op. 13, F. Chopin Four Mazurkas Op. 24, S. Prokofiev Piano Sonata No. 3 in a minor, Op. 28.



Piano Sonata in c minor, XVI: 20 by Franz Joseph Haydn (1732-1809) was composed during the so called Strum and Drang period which mainly used minor key to express diversity and wide expressions. It was a piece of music with ample expression and various rhythm, alongside with dynamic decorative techniques.

Robert Schumann (1810-1856) is a composer who ventured romantic music. Op. 13 is a piece of music composed by Schumann during his golden age 「Leipzig Period, 1830-1844」. Op. 13 was not only one of his finest masterpiece, but also was a revolutionary piano variation. Through this piece of music, Schumann was able to push the limits of piano even further ahead, produce more colorful tones in orchestra and were able to articulate the magnificence of counterpart technique.

Frederic Chopin (1810-1849) is one of the greatest composers who pursued romanticism in the history of western music. Most of his pieces belong to character piece, and most of the music which Chopin put tremendous amount of effort in are folk music found in Poland. Four mazurkas Op. 24 included lots of interesting characteristics such as rhythms, melody, harmony and the list goes on.

The 9 pieces of music with regard to piano sonata was the key pieces composed in the early half of Sergey's life in order to have a glance into the life and transition Sergey Prokofiev (1891 - 1953) encountered. Among them, piano sonata No.3 in a minor was composed when Prokofiev was a recognized new composer and he was known as a composer who use diverse techniques of piano who is also known as a composer that was in succession to a former well-known composer Anton.

**Keywords** : Haydn, Schumann, Chopin, Prokofiev

**Student number** : 2013-23473